RECENZII

ELENA POPESCU, *Mişu Popp. Reprezentant al academismului românesc. Pictura religioasă şi pictura laică*, Muzeul Naţional Brukenthal, Sibiu, 2007, 294 p. +il.

Muzeul Naţional Brukenthal a organizat, în cadrul manifestării, deja de referinţă, *Sibiu – capitală europeană 2007*, expoziţia retrospectivă a pictorului academist Mişu Popp (1827-1892), primind cu această ocazie premiul „Margareta Sterian”, cea mai înaltă gratificaţie din ţara noastră pentru creaţie muzeografică şi plastică. Volumul monografic care a însoţit expoziţia reprezintă teza de doctorat a Elenei Popescu, susţinută, în 2006, la Universitatea Babeş-Bolyai din Cluj-Napoca.

Autoare a numeroase studii de specialitate, cataloage de expoziţii şi proiecte curatoriale, Elena Popescu s-a apropiat de opera lui Mişu Popp cu ocazia cercetărilor care au stat la baza expoziţiei *De la Johann Martin Stock la Mişu Popp. Academia de artă din Viena şi artişti din Transilvania şi Banat în secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea* deschisă la muzeul sibian în 1997. Aprofundarea academismului din perspectiva lărgită a metodologiilor istoriografiei de artă recente, analiza variantelor stilului de sursă vieneză în mediul artistic românesc, mai cu seamă în zona Transilvaniei şi a Banatului, precum şi faptul apartenenţei pictorului Mişu Popp la momentul auroral al epocii moderne din România, la mijlocul secolului al XIX-lea, au scos la lumină necesitatea reconsiderării prolificului artist transilvănean.

Mişu Popp nu a fost un novator sau un deschizător de drumuri în pictura românească, iar posteritatea critică a subliniat mai mult lipsurile operei sale decât calităţile care-l impun printre exponenţii importanţi ai academismului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Având ca punct de pornire cele două studii clasice dedicate lui, cel al lui Virgil Vătăşianu (1932) şi cel al lui Ion Frunzetti (1956)[1], autoarea relansează situarea lui Mişu Popp mai presus de maestrul şi colaboratorul său, Constantin Lecca, pe acelaşi plan cu Gheorghe Tattarescu, reprezentantul deplin al picturii academiste, şi în proximitatea celui care face toate demarcaţiile între medieval şi modern în pictura românească, Theodor Aman (*Cuvânt înainte*, p. 11). Pe această teză, autoarea construieşte un studiu riguros, realizând o monografie impresionantă, cu aparenţă definitivă.

După cercetarea îndelungată de teren a picturii religioase aflate în bisericile din Muntenia şi din Ardeal, a lucrărilor existente în principalele muzee şi realizarea inventarului celor aflate în colecţiile Muzeului Brukenthal (60 de tablouri), Elena Popescu prezintă gradat vastul material, în cadrul unei amănunţite cronologii care relevă, cu fidelitate, evoluţia artistică şi personalitatea pictorului. Volumul dezbate, în preambulul primelor două capitole, cadrul factual şi teoretic al picturii româneşti de la 1800 până la Theodor Aman, făcând o analiză a transformărilor ideologice şi estetice apărute în această perioadă, bazată pe studiul exhaustiv al cronicilor, cataloagelor, studiilor şi monografiilor care au tratat subiectul în istoriografia de artă românească.

După ampla prezentare a perioadei de multiple prefaceri şi interferenţe din arta românească, delimitând aria noii orientări, influenţată de Biedermeier-ul vienez şi de un romantism difuz, în care se integrează şi Mişu Popp, studiul explorează genul cel mai intens practicat din creaţia acestuia, pictura religioasă. Sunt prezentate selectiv 184 de ilustraţii, comentate pornind de la descrierea monumentului istoric, a programului iconografic, a compoziţiei scenei religioase, a iconostasului şi a icoanelor. Discursul se subîmparte în trei capitole: bisericile pictate în colaborare cu C. Lecca (1850-1864), frescele şi iconostasele din Muntenia şi Ardeal pictate individual, analiza scenelor şi tablourilor cu temă religioasă. În comparaţia

[1] Studiu monografic îmbogăţit de Ion Frunzetti în volumul său de sinteză *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, apărut la Editura Meridiane, în 1991.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 2 (46), p. 227–238, Bucureşti, 2012

celor doi meşteri, autoarea aprofundează opiniile înaintaşilor, G. Oprescu şi I. Frunzetii, şi argumentează superioritatea pictorului braşovean prin contactul cu modelele mai avansate prilejuit de studiile la Academia de artă Sf. Ana din Viena. ”Deşi era considerat de critica secolului XIX drept un academist sobru şi calculat, prin arta sa religoasă artistul impune nu atât soluții iconografice cât mai ales stilistice preluate din pictura occidentală, reuşind astfel să influențeze peren pictura românească de biserică” (p. 110).

Un capitol interesant, deşi de mai mică întindere, este cel intitulat „Contingențe stilistice şi tematice europene în pictura lui Mişu Popp”. Pentru relevarea principalelor surse de inspirație din arta religioasă a lui Mişu Popp sunt prezentate comparativ câteva compoziții cu teme religioase similare din arta europeană: gravurile lui Gustave Doré (cu cea mai mare pondere), ale lui Dürer, pictura lui Rubens, Rembradt, a pictorului austriac Johan Rottmayr. Maniera în care artistul abordează pictura religioasă, raportându-se la prototipuri, este aceea în care imaginea trebuia să impresioneze, „venind cu o monumentalitate şi o anume retorică a gestului, un demers apropiat de baroc, bine adaptat spiritualității ortodoxe, în ansamblul scenei” (p. 212).

Cealaltă parte a creației lui Mişu Popp, pictura laică, este analizată pe larg, pornind de la portret, capitolul cel mai consistent, continuând cu peisajul, natura statică, alegoria, scena mitologică şi istorică. Portretistica este genul în care şi-au făcut simțite cele mai novatoare tendințe pe care pictorul le-a asimilat din mediul artistic al timpului, ca şi cele mai înalte calități ale plasticii sale. Autoarea analizează, cu acribie şi acuratețe, caracteristicile şi ponderea influențelor clasicismului, stilului Biedermeier şi ale romantismului în portretele şi autoportretele pictate de acesta, precum şi în portretul istoric, de care artistul s-a apropiat realizând „Pantheon”-ul personalităților istorice româneşti. „Potretele sale, realizate sub influența stilului Biedermeier vienez şi a atmosferei romantice a picturii italiene, au fost create într-o manieră personală, lăsând o profundă impresie, chiar şi în zilele noastre, prin fina execuție, în timp ce idealizarea delicată a figurilor oferă o viziune completă a sentimentalismului nu departe de influențele artei engleze” (p. 216).

Studiul Elenei Popescu aduce, față de stadiul cercetărilor anterioare, date importante în cunoaşterea subiectului: cronologia picturii religioase a lui Mişu Popp, identificări ale unor lucrări, stabilirea influențelor stilistice şi tematice care au marcat arta acestuia, catalogarea picturii laice în acord cu standardele de specialitate (dată, dimensiune, tehnică, număr de inventar şi bibliografie), considerații privind ierarhizarea unor lucrări în ansamblul operelor artistului. Temeinica cercetare pe teren, valorificarea patrimoniului şi a unei bibliografii de specialitate exhaustive, scriitura îngrijită, precum şi calitatea autoarei de a orchestra întregul material, fac din monografia dedicată lui Mişu Popp o realizare remarcabilă în istoriografia de artă românească.

Virginia Barbu

MINOLA IUTIŞ, *Portretul de şevalet în pictura românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea în patrimoniul Muzeului de Artă Iaşi*, Editura Palatul Culturii, Iaşi, 2010, 200 p. + il.

Apărut sub semnătura Minolei Iutiş, muzeograf în cadrul Muzeului de Artă Iaşi, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la înființarea primei pinacoteci naționale (Iaşi, 1860) în condiții grafice excelente la Editura Palatului Culturii din Iaşi, acest volum nu poate decât să ne bucure. În primul rând, pentru că este un catalog exhaustiv de colecție – publicații cu un astfel de specific au apărut mai rar, post 1989, dar şi pentru că „prezintă întreaga colecție a pictorilor primitivi autohtoni şi străini aflați în patrimoniul Muzeului de Artă Iaşi” (p. 7). Din bibliografia cercetată rezultă lipsa unor astfel de cataloge dedicate galeriei de „primitivi” din muzee.

Catalogul a fost precedat de o expoziție deschisă la Muzeul Unirii (2010), cu ocazia simpozionului organizat de Institutul de Heraldică şi Genealogie „Sever Zotta” şi intitulată „Portretul de şevalet în Țările Române la începutul epocii moderne”. În expoziție figura o selecție de portrete, parte dintre acestea fiind expuse pentru prima dată într-un spațiu public.

Volumul a fost conceput în două secțiuni, capitolele dedicate fiecărui artist, dispuşi în ordine alfabetică, fiecare beneficiind de o fişă biografică, urmată de lucrările atribuite sau semnate de pictorul respectiv, precum şi catalogul celor 62 de lucrări inventariate. Cele 16 capitole dedicate „zugravilor de subțire şi pictorilor autohtoni” se deschid cu autorii anomini, urmează în ordine Baron von Aretin, Gheorghe Asachi (1788-1869), Ion Balomir (1749-1882), Anton Chladek (1794-1882), Ienaki Ionaşcu, Johann Kohler (1807-1848), Constantin Lecca (1807-1887), Gheorghe Lemeni (1813-1848), Niccolo Livaditti (1804-1860),

Gheorghe Năstăseanu (1812-1864), Constantin David Rosenthal (1820-1851), Giovanni Schiavoni (1804-1848?), Joseph-August Schoeft (1778-1860), Ludovic Stawski (1807-1887) şi Karol Viale.

Deşi aflate într-o stare de conservare nu tocmai bună, o serie de reproduceri au fost totuşi incluse în volum. Ele pot spori volumul de informaţii ce ţin de domeniul istoriei, genealogiei, istoriei costumului, fapt semnalat şi de către autoare în textul introductiv.

Luat în ansamblu volumul se constituie cu precădere într-o istorie ilustrată a boierimii si burgheziei moldave contemporane începutului de secol XIX – portrete de aparat, bust, portrete de grup. Acestea sunt de altfel majoritare. Din tematică fac parte şi pictura istorică – portrete de voievozi, sau copii după vechi maeştri (Gheorghe Asachi), o copie după Guido Reni, *Portret de fată* (Beatrice Cenci, inv. 1540) şi *Portretul unui cardinal* (inv. 138).

Datorită faptului că portretul de şevalet a fost apreciat de către protipendadă, în ambele Principate, astăzi suntem în posesia unor importanţi martori iconografici privind chipurile reprezentanţilor acesteia.

Volumul de faţă se prezintă ca un foarte bun instrument de lucru şi o lăudabilă completare a fenomenul portretisticii primei jumătăţi de secol XIX în ambele Principate.

Concepţia grafică elegantă având copertă cartonată şi ilustraţii de buna calitate (imagini de ansamblu şi detaliu), îl fac accesibil şi amatorilor de artă, nu doar cercetătorilor, cărora le este destinat în primul rând.

Ruxanda Beldiman

ȘTEFANIA CIUBOTARU, *Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947)*, Ed. Cartex, București, 2011, 554 p. + il.

Aşa o carte de istorie poate furniza informații în afara domeniului ei strict de aprofundare a evenimentelor unei epoci sau a prezentării monografice a unui personaj ilustru din sfera politicii, diplomației sau armatei. Istoricul de artă cu oarecare aplecare spre documentarism poate, eventual, găsi referiri la diverși plasticieni ce și-au pus măiestria în slujba unui cap încoronat sau la opere ce au avut drept subiect momente epocale din trecutul glorios al patriei. Dar, cam atât! În cartea despre care tratăm mai jos se împletește, în chip armonios, istoria cu istoria artei în ampla analiză făcută de autoare vieții dusă de familia domnitoare. Înclinația spre arte a reginei Maria și orientarea făcută de ea programului Curții spre o existență condusă după precepte estetice constituie firul călăuzitor al întregului uvraj după a cărei lectură un istoric de artă cu specializare în epoca românească modernă se va găsi mai îmbogățit.

Ştefania Ciubotaru se ocupă de Familia Regală a României de multă vreme iar activitatea dusă sub arcadele Muzeului Cotroceni a apropiat-o, în mod firesc, de foştii locatari. Prezentă la majoritatea congreselor şi sesiunilor de comunicări ce aveau drept temă Casa Regală sau pe unul dintre membrii acesteia, domnia sa a avut totdeauna intervenţii interesante care prefigurau încununarea preocupărilor sale cu această monumentală lucrare de 554 pagini – iniţial o strălucită teză de doctorat – *Viaţa cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947)*.

Încă din introducere, autoarea defineşte viaţa cotidiană şi o diferenţiază de viaţa privată. Se face precizarea că între existenţa publică şi cea privată există o constantă interdependenţă. Tot acolo, autoarea enumeră sursele folosite pentru documentare, inedite şi edite, un impresionant material de arhivă (Fondul Casa Regală, fondurile personale Brătianu, Argetoianu, Ştirbey, Stârcea, precum şi Fondul St. Georges de la Biblioteca Naţională), urmat de presă şi de memorialistică. Introducerea este, de fapt, un amănunţit studiu istoriografic al subiectului, lucru pe care mulți dintre autorii zilelor noastre nu-l mai întreprind, ca și când ar fi primii deștelenitori ai acelui subiect.

În Capitolul I sunt făcute portretele membrilor celor trei familii regale din intervalul stabilit. Prezentarea acestor chipuri este palpitantă şi se citeşte cu mult interes, fiind judicios punctată de citate din memoriile protagoniştilor. Dat fiind că perioada tratată începe cu anul 1914, nu ar fi fost rău ca în lucrare să fie prezentată, fie şi tangenţial, viaţa la minuscula curte de la Argeş unde se retrăsese regina Elisabeta după moartea regelui Carol I.

Sunt oferite amănunte interesante şi picante: Elena Lupescu era femeie de moravuri uşoare; principesa Elena lipseşte 9 luni de lângă prinţul moştenitor în primii 2 ani de căsnicie iar după revenirea de la Palermo, după moartea tatălui ei, regele Constantin al Greciei, se închide în dormitor şi-şi refuză soţul; e explicată

cauza confuziei creată în presa străină în privința numelui Duduiei, acela de Magda şi nu cel real, de Elena, din cauza slabei documentări a ziaristei care afirma că aceasta fusese călăreață de circ!; când se stabiliseră la Paris, în 1926, Carol Caraiman şi companioana sa duceau o viață simplă, făcându-şi singuri gospodăria, până să angajeze o cameristă şi o bucătăreasă; căsătoria celor doi din 1947 pare a fi fost precipitată de şiretlicul Duduiei care mima boala incurabilă spre a-l hotărî pe Carol să legalizeze relația; remarcabilă clarviziunea prințului moştenitor – care ascundea, de fapt, şi o notă de egoism – când afirma că „în 20 de ani, România, ca toate celelalte țări, va fi republică; de ce să fiu împiedicat atunci să trăiesc cum vreau". Este amuzantă caracterizarea făcută de regele Ferdinand fiului său „Carol este ca şvaițerul: excelent dar cu prea multe găuri". La fel de elocventă este caracterizată principesa Elisabeta de mama sa, regina Maria, drept „un fel de statuie vie".

Autoarea afirmă, cu justețe, că afecțiunea arătată de cuplul regal Maria-Ferdinand progeniturilor nu a putut compensa educația acestora: părinții „nu au fost mari educatori" iar curtea a reprezentat „un mediu delăsător în care fiecare copil regal a crescut în voia lui". De aici carențele în educația lor. În fragmentul dedicat relației Carol II-Elena şi fiul lor, regele Mihai, se tratează foarte mult despre educația copilului: deşi a vorbit cu oarecare greutate dovedea precocitate în alte domenii (fotografia la 3 ani, călărea la 4 şi conducea o maşină la 6 ani).

Interesantă procedura prin care, pentru anularea căsătoriei de la Tohani a prințului Nicolae cu Ioana Dolette, C. Argetoianu, în calitatea sa de ministru de interne, a dispus confiscarea registrului stării civile din acea localitate, copierea sa integrală – mai puțin pagina care conținea actul de căsătorie –, returnarea copiei la primărie, predarea originalului regelui Carol II şi destituirea primarului.

Capitolul II, *Venituri şi cheltuieli la Curtea Regală*, abundă în detalii privind acest aspect prea puțin abordat de alți cercetători dar foarte important pentru viața zilnică de la reşedințele suveranilor. Următorul, *Locuința Familiei Regale*, completează imaginea deja cunoscută a reşedințelor şi explică interesul reginei Maria pentru artele decorative şi pentru impunerea propriului stil în tot ceea ce făcea. Acest capitol este cel mai interesant pentru istoricul de artă și revelează, în amănunt, planimetria, decorul exterior și interior, mobilierul și colecțiile de artă, grădinile și împrejurimile pitorești ale amplasamentului castelelor de la Cotroceni, Peleș, Pelișor, Foișor, Copăceni, Scroviște, Bran, Balcic și Mamaia. Aprecierile sale și unele informații inedite descoperite în arhive și note memorialistice aduc importante completări unor lucrări, mai vechi și mai noi, dedicate exclusiv acestui subiect, cum ar fi *Le Château de Peleș à Sinaia* de Călin Demetrescu (în *Revue des Monuments Historiques*, no. 168, Paris 1990), *Castelul Peleș, expresie a fenomenului istorist de influență germană* de Ruxanda Beldiman (Ed. Simetria, București, 2011), *Castele, palate și conace din România* de Narcis Dorin Ioan (Ed. Fundației Culturale Române, București, 2001), *Castelul Bran. Reședință a reginei Maria și a prințesei Ileana* (Ed. Tritonic, București, 2003), *Reședințe și familii aristocrate din România*, ambele de același autor anterior menționat (Ed. Institutului Cultural Român, București, 2007), *Palate și colibe regale din România. Arhitectura și decorația interioară în slujba monarhiei* de Marian Constantin (Ed. Compania, București, 2007).

Autoarea se avântă în analiza gustului şi a rafinamentului îmbrăcăminții în Capitolul IV, *Vestimentația la Curtea Regală*. În preambul, este definită moda şi se identifică aportul îmbrăcăminții la marcarea statutului corect. Dintre toți membrii familiei, regina Maria era cea mai interesată de veşminte pe care le descria adesea în jurnal şi în mai toate scrierile sale. Şi nu numai pentru sine cât şi pentru suită căci, la încoronarea din 1922 de la Alba Iulia, suverana şi-a dorit ca toate doamnele să poarte anumite nuanțe, în special auriu/argintiu, albastru-regal şi mov pentru că, aşa cum spunea, „Nu doresc o încoronare modernă, cum ar putea avea şi altă regină. A mea să fie în întregime medievală." Sunt enumerate toate casele de modă celebre din străinătate, care furnizau toalete pentru regină, ca şi acelea pentru rege, care erau mai mult firme locale. Lipsesc însă referirile la uniformele militare pentru că amândoi, atât Ferdinand cât şi Maria, arborau un stil personal în acest sens: în timpul Războiului cel Mare, suveranul purta la cingătoare un cuțit de vânătoare cu mâner de corn în locul sabiei ori baionetei reglementare iar pe vreme rece punea un macferlan cu lungă pelerină şi nu mantaua ofițerească obişnuită; la căciula de cavalerie, pe care adesea o purta, avea o flamă de postav terminată în unghi şi nu rotundă, ca la ceilalți cavalerişti; regina purta o ținută semicazonă când a intrat în Bucureşti, în parada victoriei, pe 18 noiembrie 1918, cu o pelerină atipică şi o căciulă de formă mai mult rusească decât românească. Nici la epoca următoare nu sunt date prea multe lămuriri despre ținutele militare, atât de variate, pe care le-a instituit regele Carol al II-lea, care era mare amator de uniforme.

Sunt aduse, pentru prima oară, la cunoștință regulamentele introduse, în 1931, pentru portul demnitarilor și funcționarilor superiori ai Curții în diverse ocazii, la ceremonii ca și în serviciul de zi cu zi.

La etichetarea a două portrete ale regelui Ferdinand (p. 323) se strecoară câteva erori: în fotografia din stânga, uniforma purtată nu este aceea a Regimentului 4 Roșiori ci a unui general de cavalerie, în mare ținută, iar în cea din dreapta nu este vorba de uniforma Batalionului 1 Vânători ci tot aceea de cavalerie, dar de mică ținută. În perioada când au fost luate aceste cadre, Ferdinand nu era încă rege, ci prinț moștenitor și deținea funcția de Inspector General al Cavaleriei. Pe pagina următoare este un alt portret ce-l reprezintă pe monarh, după specificarea autoarei, „în uniformă de mareșal al Armatei Române". Și aici este o inadvertență, fiindcă nu exista o ținută anume pentru mareșali ci, la uniforma de model reglementar pentru generali, se purtau epoleții pe care, ca semn distinctiv, erau două bastoane de mareșal, încrucișate, confecționate din metal alb, spre a se diferenția de fondul auriu al galonului pe care erau aplicate.

Preocupările pentru vestimentația capetelor încoronate nu s-a încheiat, pentru autoare, odată cu apariția acestei cărți. Ca dovadă a interesului pentru aceste aspecte – trecătoare dar atât de recompensante pentru privire ca și pentru hrănirea eului personal – stă recentul studiu *Modă, stil și eleganță la curtea Regelui Ferdinand I*, semnat de dr. Ciubotaru în revista „ASTRA", serie nouă, nr. 3-4 (327-328)/2011, p. 26-39.

Capitolul V, *Masa şi alimentația la Curtea Regală*, ar putea constitui, singur, un *best-seller*, la fel ca lucrarea lui Brillat-Savarin. Este consemnat orarul şi meniul în vremea fiecărui rege. De la sobrietatea proverbială de la curtea primului rege al României, în timpul domniei nepoților Ferdinand şi Maria se produce o schimbare radicală prin introducerea modei britanice de servire a mesei, mai lejeră şi mai suculentă, în locul celei prusace, frugale şi cazone. Astfel, în vremea lui Carol I se lua micul dejun la orele 6 a.m., un prânz uşor la 12 (sau 1 p.m. când se aflau, vara, la Sinaia) şi cina la 18 pe când urmaşii săi luau micul dejun la 9 şi uneori chiar mai târziu din cauza obişnuitei întârzieri a regelui, prânzul la 13,30, la 17 *five o'clock tea* şi cina la orele 20. Pe mai multe pagini sunt prezentate meniurile mai multor dineuri oficiale cum, la fel, pe următoarele pagini sunt date *in extenso* meniurile din vremea regelui Carol al II-lea. Este furnizată o informație interesantă dar şi amuzantă privindu-l pe acesta din urmă care, foarte exigent şi nu totdeauna mulțumit de ceea ce mânca, făcea observații în condica de meniu „mai ales când era bucătarul Carol Hüttle de serviciu". Meniul, relativ sărac, al suitei şi al personalului inferior din administrația Curții în vremea domniei regelui Mihai I se explică prin starea de război, care impunea multe restricții şi privațiuni. Nici masa regală nu era mai bogată; dimpotrivă, față de cea de la curtea bunicilor şi a tatălui său, era chiar frugală iar, în unele cazuri, s-ar putea spune că masa regală era chiar mai săracă decât aceea a curtenilor (aşa cum s-a întâmplat pe 24 ianuarie 1942 când, pentru suveran s-a servit șalău cu unt, legume de sezon, salată și clătite cu dulceață în vreme ce suita a avut mămăliguță cu brânză, chiftele marinate cu tarhon, piure de cartofi, bavareză și cafea). De precizat că unele dintre meniurile păstrate datau din perioada Postului Mare sau a Postului Crăciunului şi atunci era firesc să fie servite mâncăruri în concordanță.

Acest capitol este abundent ilustrat cu meniurile, tipărite cu artă și purtând câte o imagine reprezentativă pentru prilejul cu care au fost oferite respectivele dineuri. Unele sunt foarte simple, doar dactilografiate pe un cartonaș ce are în partea de sus stema regală în timbru sec. Dar, în alte cazuri, lista de bucate este doar un element marginal în cadrul unei compoziții ample așa cum sunt meniurile pentru încoronarea de la Alba Iulia din 15 octombrie 1922 – cu regele Ferdinand trecând călare pe sub un arc de triumf, în fruntea cortegiului –, sau pentru ziua de naștere a regelui Carol al II-lea din 1938 – cu un peisaj montan pe care se profilează, majestuos, Castelul Peleș. Curioasă din fire și gândindu-se că și cititorii cărții sale ar fi curioși să afle ce gust aveau și cum se preparau anumite feluri de mâncare servite la Curte, autoarea consultă niște cărți de bucate din epocă – pe H. Pellapart, pe Emile Guichard și C. Waygart – și oferă câteva rețete: caviar pe bilni și sos muslin. Astfel, gurmanzii își pot satisface pofta suscitată de lectura savuroaselor pagini de gastronomie regală!

Din Capitolul VI, *Timpul liber la Curtea Regală*, se vede că, total diferit de rigidul rege Carol I pentru care nu erau de conceput recreația și distracția ci doar muncă-muncă-muncă, noii suverani aveau câte un hobby pe care şi-l cultivau ca orice om obişnuit: echitație, pictură, fotografie, filatelie, studii botanice, automobilism. Proiecțiile de filme erau, de asemenea, una dintre atracțiile mult gustate de familia regală. Regina Maria făcea adesea, în *Însemnările zilnice* (publicate, parțial, în ultimii ani), multe referiri la asemenea vizionări și comenta diverse pelicule care o încântaseră, precum acelea ale lui D.W. Griffith (*Way Down East*), Fritz Lang (*Nibelungii*, *Dr. Mabuse*), dar și multe filme western pe care, călătoria din 1926 în Statele Unite, i le readuce în memorie când străbate preeriile și Munții Stâncoși. Unul dintre actorii preferați

ai suveranei era germanul Konrad Veidt care interpreta personaje sadice, violente, periculoase, în filmele de groază expresioniste. Regele Carol al II-lea era chiar și mai pasioant de cea de-a șaptea artă, având proiecții seară de seară, chiar cu mai multe filme deodată, așa cum își nota în jurnal, comentând cu multă competență jocul actoricesc și subiectul ales pentru ecranizare. Autoarea face remarca: „Regele devenise dependent de cinematograf." Aprecia filmele românești și-și propunea să-i încurajeze pe regizorii merituoşi, precum pe Ion Șahighian. De Tudor Posmantir, fost operator în Serviciul Foto-cinematografic al Armatei în timpul Războiului cel Mare și companion de drumeție în voiajul întreprins de principe în jurul lumii, în anul 1920 – în urma căruia produce filmul documentar *Peste mări și țări* – devenit apoi șeful Serviciului Cinematografic al Casei Regale, era legat și din alte considerente: acesta i-o prezentase pe Elena Lupescu.

Tot aici sunt inserate niște interesante subcapitole dedicate călătoriilor în țară și în străinătate ale membrilor familiei regale, între care voiajurile reginei Maria la Paris în 1919 și în America, în 1926, ocupă pasaje însemnate, bine documentate și excelent ilustrate. Felul în care erau serbate Crăciunul și Paștele la Curte oferă subiectul unui alt subcapitol. Felicitările tipărite pentru acele ocazii și-au găsit locul potrivit în iconografia cărții.

Din Capitolul VIII, *Sănătate, boală şi moarte la Curtea Regală*, reiese că suveranii sufereau ca orice om; doar moartea avea o altă însemnătate şi alte urmări decât într-o familie obişnuită. Ceremoniile funerare pentru regele Ferdinand, în 1927, apoi pentru regina Maria, în 1938, sunt descrise în detaliu.

Lucrarea se încheie cu un capitol de concluzii și o amplă bibliografie foarte bine organizată.

Un cuvânt trebuie spus despre bogata ilustrație ce valorifică la maximum Fototeca Muzeului Național Cotroceni, aproape necunoscută marelui public, precum și imagini de la Arhivele Naționale și din colecțiile Muzeului Internațional al Fotografiei de la Casa George Eastman din Rochester, statul New York. Selecția este excelent făcută pentru a prezenta pe membrii familiei la diverse vârste și în diverse ipostaze, atât la ceremoniile curții cât și în timpul liber, relaxându-se pe o terasă a castelului Peleș, pe o pajiște din pădure sau pe o plajă de la mare. Astfel, o vastă colecție de imagini – unele inedite – este pusă în circulație spre beneficiul acelora care sunt interesați de destinul familiei regale.

Autoarea nu se limitează doar la familia domnitoare ci inserează și portretele unora dintre rudele și prietenii acesteia – regii George al V-lea al Angliei, Constantin al Greciei, Alexandru al Iugoslaviei, Ernest de Hessa, Maruca Cantacuzino, Martha Bibescu, Barbu Știrbey, colonelul Joseph Boyle –, sau al celor aflați în slujba coroanei, precum arhitectul Paul Gottereau sau creatorii de modă Jean Patou, Redfern, Paul Poiret și Coco Chanel, completând astfel panorama unei lumi. Din păcate, calitatea tiparului lasă mult de dorit. Acest fapt este compensat totuși de rigoarea cu care autoarea a întocmit lista ilustrațiilor, fiind atentă la identificarea corectă a personajelor, la datare și la specificarea provenienței acestora (lucru pe care, din nefericire, mulți autori îl ignoră). O regretabilă lipsă este aceea a indicelui de nume ce, la o lucrare de asemenea anvergură, se cerea, cu necesitate, pentru a depista, cu uşurință, personaje și locuri despre care e vorba în interior.

Ne bucură faptul că, deşi încă tânără, autoarea nu a căzut în păcatul abordărilor conceptuale de care suferă majoritatea colegilor săi de generație care din iconoclasm ori din dorința de a fi originali – sau, mai sigur, dintr-o lipsă de entuziasm pentru studierea surselor – evită prezentările detaliate ale faptelor şi descrierile savuroase, investite cu valențe literare, ce conferă agreabilitate lecturii şi o mai largă difuzare a informației. Fără a avea studii de specialitate în domeniul istoriei artei, autoarea s-a „perfecționat la locul de muncă" și a putut elabora o lucrare consistentă în analize plastice și judecăți de valoare pertinente, ceea ce-i face mare cinste.

Viața cotidiană la Curtea Regală a României (1914-1947) a Ştefaniei Ciubotaru este o lucrare merituoasă menită a completa istoria evenimențială – fie ea politică, fie diplomatică sau militară – cu imaginea firească, umană, a suveranilor, pigmentată cu bucurii și tristeți obișnuite, aidoma oricăruia dintre supușii lor, dar și cu fală, strălucire și sublimul specifice ambianței aulice.

Adrian-Silvan Ionescu

DOINA LEMNY, *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne*, Fage Éditions, Lyon, 2011, 116 p. + il.

Un oval pur desenat, oriental şlefuit, cu trăsături îndulcite de tenul creol şi ochii luminoşi, figura Lizicăi Codreanu (1901-1993) a rămas în istorie prin câteva fotografii memorabile: captivă în „laboratorul sculpturii moderne”, asimilată atmosferei serene a atelierului lui Brâncuşi, şi în geometria exuberantă a costumelor şi decorurilor „teatrului în culori” inventat de Sonia Delaunay. Cu un parcurs individual atipic, independent, dezvoltând o concepţie proprie a mişcării sub imperiul inspiraţiei apărute la interferenţa artelor, fără a străluci printre „stele” de talia unor dansatoare ca Isadora Duncan, Loïe Fuller sau Martha Graham, Lizica Codreanu s-a aflat în centrul artistic parizian în anii ’20, colaborând cu mari artişti ai avangardei europene: Constantin Brâncuşi, Erik Satie, Sonia Terk-Delaunay, Fernand Léger, Tristan Tzara, Marcel Mihalovici, Darius Milhaud.

Din cele câteva mărturii ale vieţii sale – un puzzle incomplet format din fotografii, secvenţe de film, programe de spectacol, articole de ziar şi scrisori – Doïna Lemny încearcă, în cartea sa *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l’avant-garde parisienne*, să contextualizeze toate datele cercetării, asumându-şi anevoioasa sarcină de a recreea o existenţă.

Interogaţiile asupra creaţiei ţinând de o artă efemeră, relaţionările dansatoarei cu mediul în care toate artele concură la un spectacol „total”, după modelul baletelor ruse, importanţa frecventării, împreună cu sora sa, sculptoriţa Irina Codreanu, atelierului brâncuşian, precum şi evenimentele existenţiale care au conturat un destin aparte, au stat la baza cercetării. Autoarea oferă o perspectivă bogată subiectului, de o coerenţă substanţială în raport cu încercarea anterioară a monografiei dedicate Lizicăi Codreanu[2], realizând o lucrare ce extrage din istoria personală a dansatoarei semnificaţii mai largi ce luminează din noi unghiuri întreaga epocă. Cartea este structurată în şase capitole, urmărind o desfăşurare cronologică, ilustrată cu materiale documentare în mare parte inedite, provenind din arhiva personală a lui François Fontenoy, fiul Lizicăi Codreanu. Instrumentele de lucru precum cronologia, punctată cu ilustraţii adecvate, indicele şi o bibliografie care denotă interesul genuin al autoarei pentru fenomenul dansului modern, adaugă eleganţei biografiei rigoarea ştiinţifică.

Urmărind evoluţia artistei din tinereţe, primul capitol, *Bucarest, le rêve de la danse*, prezintă ambianţa culturală a Micului Paris, înainte de Primul Război Mondial, familia de bună condiţie a Lizicăi şi cadrul seratelor artistice în care debutează aceasta. Autoarea creează un tablou sintetic al mediului artistic românesc din care au descins nume importante ale avangardei europene, evidenţiind relaţiile strânse cu civililizaţia franceză, înregistrează situaţia învăţământului artistic românesc şi a dansului, neorganizat într-un sistem la acea dată.

Ajunsă la Paris în 1919, Lizica Codreanu ia contact cu comunitatea românească prin intermediul compozitorului Marcel Mihalovici, care îi va face legăturile cu personalităţi ale literelor şi artelor din cercurile în vogă care prizau muzica şi dansul. Prin intermediul acestuia surorile Codreanu îl vor cunoaşte pe Brâncuşi, în 1922, devenind oaspeţi permanenţi ai atelierului, apropiaţi care vor purta cu maestrul lor o corespondenţă asiduă timp de treizeci de ani. Prietenia celor trei, cărora Brâncuşi le rezervă întotdeauna o primire călduroasă în atelier, tratându-i ca pe nişte „copii de suflet”, va fi evocată pe parcursul întregii cărţi. În acest capitol, intitulat *Paris, le début d’une nouvelle vie*, sunt concentrate cele mai importante realizări ale artistei, de la apariţia, în 1921, care o impune ca interpretă la serata inaugurării Universităţii cinematografice, până la consacrarea sa, în 1926, cu ocazia filmului *Le P’tit Parigot* de René le Somptier, al cărui afiş a făcut istorie prin figura de „garçon manqué” a Lizicăi şi prin costumul zigzagat, creat de Sonia Delaunay, „qui semble lui donner des impulsions vives comme des éclaires” (p. 62).

Colaborarea cu Sonia Delaunay a fost una dintre cele mai fructuoase aspecte ale carierei sale, alături de rolul de ghid spiritual şi afecţiunea paternală pe care Brâncuşi i-a arătat-o constant. Aprecierea din partea Soniei, care vedea în Lizica „o eliberatoare a imaginaţiei”, a antrenat nu numai o încercare de adaptare la costumele şi decorurile futuriste, din perspectiva interpretării, dar şi o aprofundare a creaţiei coregrafice ca forţă particulară de expresie, ducând la o limpezire şi rafinare a stilului său de dans. Prezentarea evenimentelor la care a participat, descrierea relaţiilor cu personalităţile cu care s-a intersectat în perioada de maximă activitate, sunt susţinute de ecourile elogioase din presa timpului (*Comoedia, Gazette des Sept Arts, Le Figaro*) şi prin analiza programelor de spectacole, printre care ineditul afiş creat de Larionov al cărui desen cubist este o perfectă ilustrare a mişcărilor descompuse din coregrafia Lizicăi (*Grand bal travesti/transmental*, salle Bulier, 23 februarie, 1923). Doïna Lemny reuşeşte să lumineze episodul enigmatic al colaborării

[2] Dragoş Morărescu, *Lizica Codreanu şi avangarda pariziană*, Bucureşti, Aritmos, 2002.

neconcretizate cu Fernand Léger, neclar în corespondența lor, intuind inapetența Lizicăi pentru rigiditatea decorurilor cubo-futuriste ale lui Léger și preferința pentru costumele Soniei Delaunay.

Analizând avangarda din lăuntrul experimentalismului care a facilitat împrumuturi ale limbajelor între domeniile literaturii, artelor și spectacolului, Doïna Lemny este interesată de domeniul dansului reflectat în sculptură, temă provenită din gândirea estetică a finelui de secol XIX. Admirând sculpturile care rezolvă dificila ecuație dintre densitatea materiei amorfe și fluiditatea vitală a mișcării, cercetătoarea subliniază importanța dansului în impulsionarea noilor reprezentări ale spațiului cucerite în epoca modernă. Numeroși artiști – Rodin, Bourdelle, Brâncuși, Duchamp-Villon, Arp, Pevsner, Gonzalez – au abordat subiectul sau au integrat ideea dansului în concepția spațială a lucrărilor lor, autoarea aprofundând acest paralelism între dans și sculptură într-un articol recent intitulat *Come scolpire la danza? La riposta di Brancusi*[3]. Deși a fost înconjurat de dansatoare, Brâncuși nu a sculptat nici una. El nu face trimiteri directe la subiect, găsind aluzii mult mai subtile pentru o artă pe care o admira.

Raporturile dintre Brâncuși și Lizica Codreanu, sub aspectul contaminărilor dintre arte, se concentrează în episodul cooperării lor în vederea unei reprezentații pe muzica lui Satie, Lizica dansând, Brâncuși oferind costumele, ambientul și imortalizarea prin fotografie. În opera lui Brâncuși, o singură lucrare ar putea s-o evoce pe Lizica, *Vrăjitoarea* (1922), apariție inedită în opera scuptorului, ipoteză lansată de Barbu Brezianu, preluată apoi de Doina Lemny în volumul său *Constantin Brancusi*[4], reluată și adâncită în cartea de față. Bazată pe o observație sagace, autoarea interoghează raportul invers al relației, avansând ideea reflexiei sculpturii în dansul Lizicăi. Mișcările sale când unduitoare, când pietrificate (cubist) se integrau perfect ansamblului sculpturilor lui Brâncuși, de unde se poate deduce un mimesis al formelor brâncușiene, la nivel corporal, care a dus la cristalizarea unei *nouvelle esthétique à l'origine du „regard" de Brancusi qui la photographie alors qu'elle exécute une performance à l'atelier sur les Gymnopédies d Erik Satie* (p. 35).

Capitolul *L'Aventure orientale* descrie perioada de cotitură din viața artistei, începând din 1926, anul căsătoriei cu Jean Fontenoy – jurnalist, romancier, traducător, comunist înveterat, consumator de opiu. Plecarea în China, nașterea fiului François Fontenoy, lungi călătorii de cunoaștere a tradițiilor locale ale dansului oriental, îmbolnăvirea de malarie, descoperirea filosofiei buddhiste și a practicii yoga, sfârșitul mariajului nefericit – înlănțuirea tuturor aceste evenimente, într-un răstimp de aproape zece ani, au schimbat destinul Lizicăi Codreanu, punând capăt pasiunii sale pentru dans. Depășirea maladiilor trupului și ale sufletului prin yoga a determinat-o să reflecteze asupra unei metode originale de vindecare, în care se topeau cunoștințele de anatomie, experiențele dansului modern, practicile populare de vindecare din cultura de origine. Doina Lemny evocă aici legăturile dintre România și India și, desigur, atmosfera atelierului în care Lizica a fost adesea martora reflecțiilor lui Brâncuși despre Milarepa.

În 1938, Lizica deschide la Paris primul cabinet psihosomatic, o întreprindere de pionierat la acea dată, cu răsunet imediat, așa cum rezultă din articolul apărut în revista *Vogue*, în august 1938, *Hatha-Yoga et la beauté.* Metoda Lizicăi, adaptată fiecărui pacient în parte, asistată și de personal medical, a adus cabinetului faimă și o galerie întreagă de celebrități: Olivia de Havilland, Peter Ustinov, Eugen Ionesco, dirijorul Charles Munch, ministrul Paul Reynaud, prințesa Grace de Monaco, ducele și ducesa de Windsor, contele și contesa de Paris, familia Ricci, Coco Chanel și alții. Într-o lucrare de circulație academică, intitulată *Sagesse et folie du corps. Préface à une psychologie des visceres*, Lizica Codreanu încearcă împreună cu scriitorul Franco Lucentini să sistematizeze practica sa, combinând estetica și terapia, împreună cu noile achiziții ale psihologiei și psihanalizei, în plin avânt în acea perioadă.

Cartea Doinei Lemny este un tablou veridic al epocii, în care diverse aspecte ale realității culturale și umane se luminează reciproc, pe fundalul peisajului social-politic.

Imaginea de ansamblu a avangardei artistice europene este completată prin traseul artistei care polarizează, în manifestările efemere ale dansului, cele mai novatoare tendințe ale artei moderne. Figura lui Brâncuși iese adesea la suprafață ca un leitmotiv subteran, ca un curent greu de joasă frecvență, relevat în momentele de cumpănă ale vieții artistei, ca un adevărat ghid spiritual, ascuns în templul său din centrul lumii artistice din prima jumătate a secolului XX. Scriitura alertă și cizelată, împreună cu o prezentare grafică de excepție, fac din *Lizica Codréano, une danseuse roumaine dans l'avant-garde parisienne* o lectură pasionantă și fructuoasă.

---

[3] În catalogul expoziției *Canova e la danza*, Museo e Gipsoteca Antonio Canova, Possagno, Treviso, 2012.

[4] *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, 2005.

Virginia Barbu

DOINA LEMNY, *Brancusi & Gaudier-Brzeska. Points de convergence*, L'Echoppe, Paris, 2009

Începuturile artei moderne nu încetează să-i fascineze pe istoricii de artă. Perioadei efervescente de până la Primul Război Mondial îi este dedicat şi micul volum al reputatei cercetătoare a operei lui Brâncuşi, Doina Lemny, despre Brâncuşi şi Henri Gaudier-Brzeska. De astă dată autoarea se opreşte asupra dialogului pe care opera celor doi pionieri ai modernităţii în sculptură – românul Brâncuşi, stabilit la Paris şi Henri Gaudier-Brzeska, francezul ajuns la Londra, dispărut pe front la numai 23 de ani – l-a întreţinut indirect. Cei doi s-au întâlnit în 1913 cu ocazia unei călătorii scurte a lui Brâncuşi la Londra, fără a avea ocazia să se cunoască mai îndeaproape. Doina Lemny reconstituie, sprijinindu-se pe o cunoaştere amănunţită a parcursului biografic al celor doi şi a receptării artei lor în stricta contemporaneitate, drumul comun într-o oarecare măsură, care i-a dus pe cei doi artişti dincolo de hotarele clasicismului academizant, încă înfloritor în jur de 1900, dar şi dincolo de realismul psihologizant al lui Rodin, cu toată admiraţia pe care atât unul cât şi celălalt i-au purtat-o. Brâncuşi a sculptat o scurtă perioadă în spiritul lui Rodin, dar cu un puternic accent personal, dacă avem în vedere capetele de copii sau bustul pictorului Nicolae Dărăscu, iar Gaudier-Brzeska elogia într-o scrisoare către Sophie Brzeska, forţa emoţională a personajelor şi caracterele pregnante ale sculpturii lui Rodin. Un alt „punct de convergenţă" semnalat de autoare este interesul ambilor pentru artele primitive, comun desigur şi altor artişti de avangardă în acei ani. Gaudier-Brzeska frecventa gruparea londoneză de avangardă Vortex care reclama eliberarea de trecut şi mai ales de tradiţia victoriană. Doina Lemny se opreşte asupra textelor pe care Gaudier-Brzeska le publică în singurele două numere ale revistei *Blast*, revelatoare pentru radicalitatea cu care foarte tânărul artist înţelegea să se situeze faţă de tradiţia sculpturală, dar şi faţă de contemporanii săi. El însuşi se consideră printre cei care îşi aduc contribuţia la victoria ideilor novatoare şi îi menţionează pe Epstein, Brâncuşi, Dunikowski, Archipenko, Modigliani. Gustul pentru primitivism este corelativ abandonării modelajului în favoarea cioplitului, faimoasa *taille directe*, devenită emblemă a modernităţii în sculptură pentru o bună parte a secolului XX. Brâncuşi descoperă arta romanică, arta africană, artele orientale, frecventând muzeele pariziene. Gaudier este un vizitator asiduu al British Museum. Amândoi cred că cioplitul este calea directă de acces la adevărul materiei. Abrevierile primitivizante caracterizează de altfel şi portretul în cărbune în care Gaudier îl schiţează pe *Brs*.

Interesul pentru sexualitate este o altă latură comună celor doi, aşa cum apare în lucrarea *Prinţesa X* a lui Brâncuşi, care a stârnit scandal la vremea expunerii ei, şi la Gaudier în portretul falic al lui Ezra Pound, pus în legătură cu sculptura de pe Insula Paştelui.

Dar poate că locul unde întâlnirea lor a fost cea mai durabilă sunt scrierile lui Ezra Pound, cele de la începutul secolului, dar şi cel târzii de după 1950, în care rămâne fidel convingerilor sale de tinereţe şi artiştilor pe care îi descoperise şi elogiase încă de atunci. Comentariile Doinei Lemny luminează acest episod semnificativ al începuturilor artei moderne cu competenţa şi rigoarea unui excelent specialist în domeniu, aducând în prim plan şi coroborând informaţii şi documente necunoscute sau neluate în seamă.

Ioana Vlasiu

VICTORIA ROCACIUC, *Artele plastice din Republica Moldova în contextul socio-cultural al anilor 1940-2000*, Chişinău, Editura Atelier, 2011, 276 p. + il.

Cititorului din România îi va fi greu să digere recent apăruta carte a Victoriei Rocaciuc. Necunoscute, ciudate, anacronice, distorsionate – uneori revoltătoare –, îi vor părea consumatorului de artă contemporan acele realităţi, evenimente, discursuri, decizii, judecăţi de valoare pe care le prezintă, le abordează, le analizează şi – în multe cazuri – chiar le „traduce" ad litteram din ruseşte conştiincioasa cercetătoare de la Chişinău. Totuşi, aceasta a fost – dacă nu întru totul, cel puţin în partea consemnată de documentele de arhivă (mai ales de documentele Arhivei organizaţiilor social-politice, timp de decenii inaccesibile!), de procesele verbale ale unor uniuni de creaţie (cea a artiştilor plastici, cea a scriitorilor ş.a.), de succintele articole,

cataloage sau reportaje de presă, de memoriile oamenilor de cultură şi de investigaţiile istoricilor din generaţiile precedente – condiţia artei şi a artistului plastic din Republica Moldova în perioada ce a urmat fatidicei date de 28 iunie 1940. Ruptura cu arta din perioada interbelică a fost totală şi extrem de brutală, iar impunerea aşa-numitului *realism socialist* a depăşit cu mult parametrii unui obişnuit act de aculturaţie, căpătând proporţiile şi urgenţa unui decret de mobilizare forţată pe timp de conflagraţie.

Despre noţiunea de *realism socialist* s-au scris (şi se scriu până în prezent!) mii de studii: de la elogieri şi emulaţii encomiastice (de tristă faimă!) până la analize pertinente ale fenomenului – analize, începute încă în perioada *restructurării gorbacioviste* şi urmate de cercetările din ultimele două decenii. Victoria Rocaciuc nu face excepţie: interogaţia – ironică în subsidiar – din primul paragraf al cărţii („Realismul socialist – stil sau ideologie?") este sugestivă în acest sens. După o prezentare sumară a etimologiei şi a semnificaţiilor istorice ale noţiunii de „realism", după o trecere în revistă a principalelor fenomene artistice din secolele XIX-XX cărora li s-a atribuit acest nume (realismul critic, suprarealismul, realismul mizerabilist postbelic, neorealismul, realismul magic, grupul verist al pictorilor realităţii, realismul angajat latino-american, realismul fascist italian sau german, hiperrealismul american etc.), autoarea purcede la definirea *realismului socialist* (numit iniţial, la începutul anilor '30 – *realism revoluţionar*!) raportat la contextul ambiental şi la coordonatele spaţio-temporale ale ultimei republici unionale sovietice[5]. Cercetătoarea remarcă just faptul *multitudinii, diversităţii şi evoluţiei în timp a opiniilor referitoare la acest concept teoretic* (p. 15), creat în mare parte artificial şi având o finalitate extra-artistică. Dar tot ea cade în capcana unor definiţii „frumos ambalate" de câteva generaţii de esteticieni sovietici „angajaţi", cu precădere reprezentanţi ai Academiei de Arte a fostei URSS. Astfel, ea concluzionează că *ar fi mai potrivit să utilizăm noţiunea de „metodă" pentru a defini fenomenul „realism socialist"* (p. 15). Cei familiarizaţi cu evoluţia proceselor intelectuale din fosta URSS ştiu foarte bine că ideea de *metodă*, raportată la fenomenul deja numit de critica de artă *realism socialist*, apare relativ târziu. *Recursul la metodă* – iertată-mi fie similitudinea cu titlul celebrului roman al lui Alejo Carpentier – s-a făcut pentru a masca unicul stil acceptat în anii '40-'50, stil numit acum tot mai des de către istoricii de artă ruşi *academism stalinist*. Această travestire terminologică a noţiunii rigide de *stil* printr-o noţiune mai puţin rigidă, cu frontiere mai labile şi mai greu de definit precum este noţiunea de *metodă* s-a făcut în scopul lărgirii terenului de expresie al artei sovietice (sufocate anterior de restricţiile perioadei staliniste!) şi în scopul evitării acuzelor de *lipsă de libertate de creaţie* în fosta URSS, acuze venite din partea politicienilor şi oamenilor de cultură occidentali. Or, nu orice tip de artă figurativă sau realistă din fosta URSS (inclusiv din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească) se înscrie în mod automat la „capitolul" *realism socialist*.

Contextul în care s-au dezvoltat artele din Republica Moldova în perioada imediat postbelică şi în deceniile ce i-au urmat nu poate fi înţeles dacă ne rezumăm doar la teritoriul Basarabiei sau al Transnistriei şi facem abstracţie de complicatele procese socio-culturale ce aveau loc în marile centre ale fostei URSS. Fiind, practic, timp de aproape cinci decenii totalmente izolată de România, cultura basarabeană a gravitat în câmpul de atracţie al marilor oraşe sovietice (în primul rând al Moscovei şi al Leningradului (Sankt-Peterburg), dar şi al Tallinului, al Rigăi, al Vilniusului, al Lvovului, al Odesei, al Kievului ş.a.). Multe din deciziile, motivaţiile, polemicile, dezbaterile locale erau replici, oglindiri sau emulaţii ale unor acţiuni deja împlinite la scară unională. Cunoaşterea acestor procese de către publicul avizat de la Chişinău – cunoaştere implicit presupusă de demersul Victoriei Rocaciuc, constituie încă un impediment pentru cititorii puţin familiarizaţi cu realităţile culturale din fostul imperiu sovietic. Astfel, în România perioadei socialiste problema legitimităţii *mijloacelor de expresie* raportate la artele plastice a existat doar în anii '50. Răsfoind revista *Arta* din anii '60 sau '70, după primele pagini ale editorialului, consacrate *tovarăşului* şi *tovarăşei*, poţi gusta practic – cu puţine excepţii – din tot „ghiveciul" curentelor şi orientărilor stilistice contemporane acelei epoci, poţi să te familiarizezi (fie şi într-o formă trunchiată) cu ultimele noutăţi în materie de evoluţie expoziţională. Cu totul alta era situaţia în fosta URSS. Critica oficială, angajată, juca – în funcţie de modul în care opera de artă se conforma sau nu *standardelor* ideologice impuse „de sus" sau „benevol" acceptate – rolul de lacheu şi de poliţist. Astfel, în anii '60, în plină perioadă de *dezgheţ hruşciovist*, „ştabii" de la Academia de Arte a URSS criticau nu numai aşa-numitul *stil auster*, promovat de P. F. Nikonov, E. K. Iltner, V. I. Ivanov, T. T. Salahov, N. I. Andronov ş.a., dar atacau chiar şi noile tendinţe ale *monumentalismului* şi ale

[5] Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (unională!) a fost înfiinţată în anul 1940 prin alipirea părţii majore a Basarabiei la Republica Autonomă Sovietică Socialistă Moldovenească, formată în anul 1924 şi aflată până atunci în componenţa Republicii unionale Sovietice Socialiste Ucrainene.

decorativismului în pictura de şevalet. Monumentalismul era privit de critica oficială ca un subterfugiu pentru a substitui *acţiunea* prin *prezentare*, iar decorativismul era suspectat de înlocuirea *acţiunii* prin *ornamentică*. Era criticată şi *imaginea metaforică*, prezentă în unele opere de artă. Critica angajată considera *metafora* drept o încercare de substituire a *mesajului direct* al operei de artă printr-un mesaj *mediat*, în care sensul devine alegoric sau aluziv, ceea ce poate îngreuna perceperea operei de artă de către spectator.

Capitolul doi al cărţii Victoriei Rocaciuc ne oferă o panoramă bine documentată a contextului în care au fost organizate principalele expoziţii de artă plastică din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în perioada 1940-1970. În spatele limbajului de lemn al hotărârilor şi rapoartelor plenarelor comitetului central al partidului, al deciziilor adunărilor generale sau ale congreselor uniunilor de creaţie unionale şi republicane, al ordinelor ministerului culturii şi al altor foruri de decizie din perioada sovietică, al editorialelor principalelor organe de presă ale timpului, al planurilor expoziţionale ale muzeelor şi galeriilor din republică, transpar autenticele sau inventatele motive ale unor evenimente culturale concrete, devin mai clare perimetrele – mai mult sau mai puţin restrânse – acordate de regim demersului creator.

Următorul – cel de al treilea – capitol al cărţii (*Arta plastică din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în perioada 1970-1990*) este construit urmând aceleaşi principii metodologice de cercetare. Conţinutul lui diferă însă substanţial: în anii 1970-1990 apar o serie de fenomene noi cum ar fi întrepătrunderea sau chiar fuziunea limbajelor plastice aparţinând diferitor genuri şi specii ale artelor vizuale; caracterul ideologic agresiv, militant, al expoziţiilor perioadei precedente cedează tot mai des locul „extazului” jubiliar-festiv (p. 184) al *epocii brejneviste*. Aceasta este epoca când sunt reabilitate valorile *domesticului*, ale *individualului* în pictura de şevalet etc. O problemă care – din punctul nostru de vedere – ar fi meritat să fie abordată mai în detaliu de autoare în capitolul dat ţine de fenomenul *artei de opoziţie* faţă de arta oficială (aşa-numitul *underground* sovietic din anii ’70-’80). Or, trebuie să recunoaştem că, în pofida unor manifestări de înnoire ale limbajului artistic (gen Mihai Grecu sau Valentina Rusu-Ciobanu), în Republica Moldova nu a existat un autentic *underground* de tipul celui moscovit sau petersburghez. Singurele manifestări de alternativă – instalaţia din fier uzat *Rugina* de la bariera Sculeni (autori Nicolae Ischimji, Valeriu Moşkov, cu participarea lui Iurie Horovschi şi Valeriu Rotari) sau expoziţia grupului de artişti de alternativă din Bălţi (Ştefan Sadovnic ş.a.) s-au consumat fără să trezească interesul criticii de artă de la Chişinău din perioadele respective.

Cel de al patrulea capitol al lucrării (*Deschideri spre vest: arta plastică din Republica Moldova după anul 1990*) prezintă contextul sociocultural din Republica Moldova după obţinerea independenţei statale pe data de 27 august 1991. Abolirea cenzurii, posibilitatea de a crea şi de a expune liber operele, accesul la informaţiile de ultimă oră din domeniul artelor vizuale, dispariţia *cortinei de fier*, includerea în circuitele mondiale de bunuri şi valori artistice, organizarea împreună cu colegii din România a „Saloanelor Moldovei”, manifestările dedicate sărbătorii „Limba noastră” ş. a. pot fi numărate printre principalele achiziţii ale acestei perioade. Dar tot aici trebuie amintite şi dificultăţile epocii de tranziţie, dispariţia comenzilor avantajoase, indiferenţa organismelor culturale republicane, totala lipsă a mecenaţilor, ancorarea gândirii unei bune părţi a artiştilor plastici la vechile stereotipuri culturale, eşecul primelor asocieri în baza unor platforme de creaţie (grupurile *Fantom*, *Zece*) etc. O discuţie specială merită activitatea *Centrului Soros pentru Artă Contemporană* din Republica Moldova (aşa-numitul KSA:K). Nu cred că catalogarea acestui *centru* în calitate de organizaţie *de alternativă* în raport cu Uniunea Artiştilor Plastici (p. 154) este cea corectă. De fapt, demersul iniţiat de artiştii afiliaţi la acest centru era *complementar* şi nu *opozant* demersului Uniunii Artiştilor Plastici. El a fost generat în mare măsură de titularii aceleiaşi uniuni, care s-au orientat spre noile posibilităţi, încă inexplorate, oferite de noile tehnici şi tehnologii, de noile modalităţi de expresie vizuală, finanţate şi propuse spre realizare de membrii de atunci ai bordului Centrului Soros din Republica Moldova.

Editată în condiţii destul de bune, cu un aparat analitic bine pus la punct, cu câteva zeci de imagini în cadrul textului şi cu încă circa o sută de ilustraţii color, cartea Victoriei Rocaciuc poate fi considerată o preţioasă sursă de documentare pentru toţi cei ce sunt interesaţi de condiţiile şi de climatul în care au trăit şi au creat artiştii plastici din Republica Moldova pe parcursul a mai bine de o jumătate de secol.

Constantin I. Ciobanu

Catalogul *Tradiție, avangardă, modernism*. Consiliul Județean Mureş, Muzeul Județean Mureş, Muzeul de Artă Târgu-Mureş, Târgu-Mureş, 2011. Autori: Cora Fodor, Ioan Şulea, 155 p.

Lansat cu ocazia redeschiderii Galeriei de artă românească a Muzeului de Artă din Târgu-Mureş, acest catalog/album reprezintă în primul rând o punere în valoare a unei selecții din patrimoniul deținut de muzeu, expus doar parțial în limitele spațiului disponibil. Un istoric concis al Muzeului de Artă din Târgu-Mureş, cu principalele lui etape de dezvoltare, înainte şi după 1918, apoi după 1949, cu menționarea directorilor succesivi, a surselor şi posibilităților de îmbogățire a muzeului, este semnat de către Ioan Şulea. Gândit ca o istorie a artei româneşti moderne din secolele XIX şi XX, amplul text redactat de Cora Fodor, reuşeşte să împace o viziune sintetică asupra a două secole de dezvoltare artistică, cu analiza lucrărilor reprezentative pentru modernitatea românească, selectate din patrimoniul mult mai bogat al muzeului şi care formează expunerea permanentă, alături de sălile consacrate picturii maghiare din aceeaşi perioadă.

Autorii conceptului de expunere şi ai selecției lucrărilor, Ioan Şulea şi Cora Fodor, au avut de soluționat o dilemă care stă în fața oricărui muzeu regional, aceea de a găsi soluția de compromis ideală între o prezentare a parcursului general al artei româneşti şi accentul necesar, indispensabil, asupra valorilor locale, fie ele şi omologate pe plan național, dar originare din zona transilvăneană, în acest caz, mai precis, mureşeană. Dificultățile majore ale acestui discurs asumat au fost depăşite printr-o atentă echilibrare şi armonizare a orientărilor şi individualităților divergente într-un ansamblu coerent, ținând seama mereu de particularitățile fiecărui artist şi fiecărei lucrări în parte, de relevanța ei în raport cu întregul.

De la cei doi fondatori ai şcolilor de belle-arte bucureşteană şi ieşeană, Theodor Aman şi Gheorghe Panaiteanu, care marchează consolidarea modernității artistice româneşti, şi până la Ion Țuculescu, care, lipsit timp de zece ani de posibilitatea de a expune, a creat o artă de o originalitate preganantă şi de o libertate greu de imaginat în anii celei mai dure represiuni ideologice, arta românească este prezentată în expoziție, şi în paralel în textul Corei Fodor, etapă cu etapă, prin succinte incursiuni în biografia şi opera fiecărui artist expus. Nu lipseşte nici unul din numele mari ale artei româneşti, începând cu triada clasicilor din secolul al XIX-lea, Grigorescu, Andreescu, Luchian, care şi-au manifestat originalitatea la întâlnirea dintre realism, impresionism, simbolism şi Art Nouveau, şi continuând cu moderniştii care s-au revigorat la şcoala lui Cezanne şi a expresionismului european, Petraşcu, Pallady, Dărăscu, Iser, Ressu, Steriadi, Theodorescu-Sion, Ghiață, Mutzner, Rodica Maniu, artiştii din Grupul celor patru – Tonitza, Ştefan Dimitrescu, Şirato, Oscar Han. În fine, nu lipsesc avangardiştii printre care braşoveanul Hans Mattis-Teutsch ocupă un loc privilegiat, reprezentat în egală măsură prin pictură şi sculptură, dar şi bucureştenii M.H. Maxy şi Corneliu Michăilescu, primul cu lucrări de excepție din anii '20 şi '30, sau pictori care au împins colorismul până în preajma abstracției, ca Vasile Popescu, Lucian Grigorescu sau Ciucurencu şi alții. Expunerea artei româneşti în muzeul târgumureşean se singularizează față de alte muzee din țară atunci când reliefează contribuția unor artişti originari din Ardeal, fie că e vorba de generația lui Alexandru Pop, Aurel Popp, Sandor Szolnay, Istvan Nagy sau Sandor Ziffer sau de cei născuți între 1900 şi 1910 ca Tasso Marchini, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Ion Vlasiu, Eugen Gâscă. Aurel Ciupe ca fost director al muzeului în perioada 1932-1940, care a amplificat considerabil colecția, stimulând numeroşi artişti bucureşteni să doneze lucrări, este prezentat monografic atât cu lucrări timpurii, chiar din perioada studiilor la Roma, cât şi cu altele din perioada de maturitate, evocând pe cât posibil personalitatea sa artistică în întregul ei. Acelaşi scrupul a însoțit prezentarea mai multor artişti, în măsura în care lucrările din patrimoniul muzeului, unele de cel mai înalt nivel, şi spațiul disponibil l-au permis. Sculptura punctează spațiul expozițional prin cele mai prestigioase nume ale primei jumătăți de secol de la Paciurea, Han, Medrea şi Jalea, dar şi Mattis-Teutsch şi până la generația imediat următoare a lui Ladea, Vlasiu, Izsak.

De o ținută grafică impecabilă, cu reproduceri color de cea mai bună calitate, catalogul Muzeului de Artă din Târgu-Mureş este o publicație de certă prestanță şi de mare utilitate, atât pentru specialişti, cât şi pentru publicul larg.

Ioana Vlasiu